



## **Das Hildebrandlied**

**Baesecke, Georg**

**Halle (Saale), 1945**

I.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67747](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-67747)

I.

Das Hildebrandlied steht in einer Kasseler, ursprünglich Fuldaer Handschrift 8./9. Jahrhunderts. Es füllt die Vorderseite des letzten Blattes (76a) und die Rückseite des ersten (1b) und röhrt von zwei Schreibern her, deren zweiter freilich nur wenige Zeilen zu Anfang von 1b lieferte, als wolle er dem andern noch einmal ein Muster vorführen. Der riß sich denn auch nach den vielen Rasuren und Verbesserungen des Anfangsblattes auf eine Weile zusammen. (S. die Tafeln.) Die sprachlichen Unterschiede der beiden fallen nicht ins Gewicht. Die Schrift ist die unter Karl dem Großen, besonders in der Schule seines philologischen Beraters, des Angelsachsen Alkuin, zu Tours ausgebildete ‚karolingische Minuskel‘, die dann die Sonderschriften der Langobarden, Westgoten und andre, namentlich auch die ‚Insulare‘ der Iren und Angelsachsen wenigstens im Reiche verdrängen sollte. In unserm Text aber hat sie noch Reste angelsächsischer Insulare, namentlich ein (nicht immer) mit Beistrich versenes *P*, das für das im Angelsächsischen und damals überhaupt im Germanischen vokalisch anlautende *w* gilt: im Lateinischen fehlte der Laut und also auch der Buchstabe; im Althochdeutschen wurde er umständlicher durch *uu* wiedergegeben; und unsre Schreiber hier vermischen zuweilen schon beide Bezeichnungen zu *þu*. Wir geben das Zeichen durch *w* wieder. Angelsächsisches haben wir aber außer in der Schrift wahrscheinlich auch in der Rechtschreibung: gewisse *æ*, *ae* und *ɛ* für deutsche *e*, z. B. *ænon*, *raet*, *seo*, *huitte* I Z. 1,18, II Z. 9,28 (alleine, ritt, See, weiße).

Nach Schreibkunst, Gestalt der Buchstaben und Grad jener Beimischungen setzt man die Niederschrift zwischen 810 und 20 an.

Der Leser erhält nun zum Augenschein die Abbildungen unsrer beiden Handschriftsseiten und (daneben zu legen) den zeilen- und buchstabengeitreuen Abdruck des Textes mitsamt seiner Zeichensetzung, aber ohne die altertümlich-willkürlichen oder verständnislosen Wortabgrenzungen (z. B. *mideo dreuuet* I Z. 10, *soimo seder* II Z. 3), Buchstabenbesserungen und Rasuren, auch die Kritzeliere der Ränder; durch eckige Klammern und Anmerkungen wird außerdem für fehlerhaft Gehaltenes schon jetzt abgeschaltet. Daneben tritt zweitens Zeile für Zeile eine wörtliche, zur Hineinführung möglichst auch die alten Wortstämme beibehaltende Übersetzung, die freilich öfters zugunsten einer verständlicheren eingeklammert wurde. Hinzugefügt sind, auch hier im Dienste des Folgenden, die Verszahlen, die seit dem Erkennen der dichterischen Form des Textes durch die Brüder Grimm festgeblieben sind.

Ik gihorta dat seggen dat sih urhettun ænon muo  
tin. hiltibraht<sup>1)</sup> enti hadubrant. untar heriun tuem,  
sunufatarungo.<sup>2)</sup> iro saro rihtun garutun se iro  
gudhamun. gurtun sih. iro. suert ana. helidos  
5ubar ringa do sie to dero hiltiu ritun. hiltibraht<sup>1)</sup> 5  
gimahalta heribrantes sunu. her uuas heroro  
man ferahes frotoro. her fragen gistuont fohem  
uuortum. þer<sup>3)</sup> sin fater wari fireo in folche eddo  
welihhes cnuosles du sis. ibu du mi enan sages. ik  
10 mi de odre uuet chind in chunincriche. chud ist 10  
min<sup>4)</sup> af irmindeot. hadubraht<sup>5)</sup> gimahalta hilti  
brantes sunu dat sagetun mi usere liuti alte anti  
frote dea erhina warun. dat hiltibrant hætti  
min fater. ih heittu hadubrant. forn er ostar  
15 gihueit floh her otachres nid hina miti theotrihhe. 15  
enti sinero degano filu. her furlaet in lante luttilla  
sitten prut in bure barn unwahsan arbeo laosa.  
heraet<sup>6)</sup> ostar hina [det] sid detrihhe darba gi  
stuontum<sup>7)</sup> fater[er]es mines. dat uuas so friunt  
20 laos man her was otachre ummet[t]irri dega 20  
no dechisto unti<sup>8)</sup> deotrichhe [darba gistontun]  
her þas<sup>9)</sup> eo folches at ente imo þ[u]as<sup>9)</sup> eo feh[e]ta ti leop  
chud was. her chonnem mannum [ni waniu ih  
iu lib habbe] wettu irmingot quad

Lies 1) hiltibrant, 2) -os, 3) wer, 4) mir, 5) hadubrant, 6) her raet, 7) stuontun, 8) miti, 9) was.

1 Ich (ge)hörte das sagen, 2 daß sich (Urheißer) Herausfordrer (eine) allein  
(träfen)getroffen, 3 Hildebrand und Hadubrand (unter) zwischen zwein Heeren.  
4 (Sohnvaterungen) Sohn und Vater ihre Rüstungen richteten, 5 (gerbten) bereiteten sie ihre  
Kriegshemdcn, gürteten sich ihre Schwerter an, 6 die Helden,  
5 über die (Ringe) Panzer, da sie zu dem Kampfe ritten. 7 Hildebrand  
sprach, Heribrands Sohn: er war der (hehrere) ältere  
Mann, 8 Lebens weisere, er fragen (gestund) begann 9 mit wenigen  
Worten, wer sein Vater (wäre) gewesen sei 10 der Menschen im (Kriegsvolk) Volke 11 ,(oder) und  
welches Geschlechtes du seist, 12 wenn du mir einen sagst, ich  
10 mir die andern weiß, 13 (Kind) Jüngling (in) im Königreiche: kund ist  
mir alles Großvolk'. 14 Hadubrand sprach, Hilde-  
brands Sohn: 15 ,Das sagten mir unsere Leute, 16 alte und  
weise, die eherhin waren, 17 daß Hildebrand (hieße) geheißen habe  
mein Vater. Ich heiße Hadubrand. 18 (Vorn) Voreinst er nach Osten  
15 ging, floh er Otachers (Neid) Haß 19 hin mit Dietrich  
und seiner Degen viel. 20 Er verließ im Lande die (Lützele) Kleine  
sitzen, 21 die (Braut) Frau im (Bauer) Hause, das Kind unerwachsen, 22 erbelos.  
Er ritt nach Osten hin. 23 Seither für Dietrich (Darben) Entbehrungen  
(gestunden) begannen 24 meines Vaters: das war so (freund- und)  
20 verwandtenloser Mann. 25 Er war Otachern unmäßig zornig, 26 der De-  
gen liebster mit Dietrich,  
27 er war immer Volkes (zu Ende) an der Spitze, ihm war immer Fechten zu lieb:  
28 kund war er kühnen Mannen 29 [nicht (wähne) glaube ich,  
er habe noch (Leib) Leben']. 30 ,Ich (weiße) lasse wissen den großen Gott', sprach

hiltibraht<sup>1)</sup> obana ab heuane dat du neo dana halt mit sus  
sippa man dinc ni gileitos. want her do ar arme þuntane<sup>2)</sup>  
bauga cheisuringu gitan. so imo se der chuning gap  
huneo truhtin. dat ih dir it nu bi huldi gibu. hadubraht<sup>3)</sup>  
5 gimalta<sup>4)</sup> hiltibrantes sunu. mit geru scal man geba infa  
han ort þidar<sup>5)</sup> orte. du bist dir alter hun ummet spaher  
spenis mih mit dinem w[u]ortun wili mih dinu speru wer  
pan. pist also gialtet man so du ewin inwit fortos.  
dat sagetun mi șeolidante westar ubar wentils eo dat  
10 man<sup>6)</sup> wic furnam. tot ist hiltibrant heribrantes suno. 10  
hiltibraht<sup>7)</sup> gimahalta heribtes<sup>8)</sup> suno. wela gisihu ih  
in dinem hrustum dat du habes heme herron gotten  
dat du noh bi desemo riche reccheo niwurti. wela  
ga nu waltant got quad hiltibrant wewurt skihit.  
15 ih wallota sumaro enti wintro sehstic ur lante. dar 15  
man mih eo scerita in fole sceotantero so man mir at  
burc ȝenigeru. banun ni gifasta. nu scal mih suasat  
chind. suertu hauwan breton mit sinu billiu eddo  
ih imo ti banin werdan. doh maht du nu aodlihho  
20 ibu dir din ellen taoc. in sus heremo man hrusti gi 20  
winnan rauba bihahanen. ibu du dar enic reht ha  
bes. der si doh nu argosto quad hiltibrant ostarliuto  
der dir nu wiges warne nu dih es so wel lustit. gudea  
gimeinun niuse de motti. werdar sih dero<sup>9)</sup> hiutu<sup>9)</sup> hregilo  
25 hrumen muotti. erdo deserо brunnono bedero uual 25  
tan. do lettun se aerist asckim scritan scarpen scurim  
dat<sup>10)</sup> in dem sciltim stont.<sup>11)</sup> do stoptu tosamane staim  
bort chladun. hewun harmlicco huitte scilti.  
unti im iro lintun luttilo wurtun. giwigan miti wabnu.

Lies 1) hiltibrant, 2) wuntane, 3) hadubrant, 4) gimahalta, 5) widar, 6) inan, 7) hiltibrant, 8) heribrantes,  
9) mit Umstellungszeichen, 10) dat se, 11) stontun.

Hildebrand, ,oben vom Himmel, 31 daß du doch nie mehr mit so  
sippem Mann 32 (Ding) Verhandlung nicht (leitetest) führtest‘. 33 Wand er da vom Arme  
Ringe 34 aus (Kaiserling) Münzgold getan, die ihm der König gegeben, [gewundene  
35 der Heunen Herr. ,Daß ich es dir nun um Huld gebe‘. 36 Hadubrand sprach,  
5 Hildebrands Sohn: 37 Mit Gere soll der Mann Gabe empfa-  
hen, 38 Spizze wider Spizze. 39 Du bist (dir) ein alter Heune, unmäßig (späher) schlauer,  
40 lockst mich mit deinen Worten, willst mich mit deinem Speere wer-  
fen, 41 bist ganz so gealterter Mann, wie du ewig Trug führtest.  
42 Das sagten mir Seefahrende 43 westwärts über die Wendelsee, daß  
10 ihn Kampf dahinnahm: 44 tot ist Hildebrand, Heribrands Sohn‘.  
45 Hildebrand sprach, Heribrands Sohn: 46 ,Wohl ersehe ich  
an deinen Rüstungen, 47 daß du hast daheim guten Herrn,  
48 daß du noch bei (unter) dieser Herrschaft (Recke) Vertriebner nicht wurdest‘. 49 ,Wohl-  
an nun, waltender Gott‘, sprach Hildebrand, ,Wehegeschick geschieht!  
15 50 Ich wallte Sommer und Winter sechzig außer Landes, 51 wo  
man mich immer scharfe in das Volk Schießender, 52 ohne daß man mir bei  
irgend einer Stadt Tod (festete) beibrachte: 53 nun soll mich eignes  
Kind mit Schwerte hauen, 54 niederstrecken mit (seiner Bille) seinem Schwerte oder  
ich ihm zum Mörder werden. 55 Doch magst du nun leichtlich,  
20 (ob) wenn dir deine Kraft taugt, 56 an so hehrem (altem) Mann die Rüstung ge-  
winnen, 57 das Kleid erbeuten, (ob) wenn du dazu irgendein Recht  
hast‘. 58 ,Der sei doch nun der ärgste‘, sprach Hildebrand, ,der Ostleute,  
59 der dir nun Kampfweigre, nun dich (es) sein so wohl lüstet, 60 gemeinsamen  
Streits, versuche, der darf, 61 ob er sich heute der Gewänder  
25 rühmen dürfe 62 oder dieser Brünnen beider wal-  
ten!‘ 63 Da ließen sie erst die (Eschen) Lanzen (schreiten) gleiten 64 in scharfen Schauern,  
daß sie in den Schilden stunden. 65 Dann stapften sie zusammen, Bunt-  
borde kloben, 66 hieben harmvoll weiße Schilder,  
67 bis ihnen ihre (Linden) Schilder (lützel) klein wurden, 68 zerkämpft mit (Waffen)  
Schwertern.

Die angelsächsischen Buchstaben und Schreibungen gehören zum fuldischen Erbe: das Kloster ist, im Jahre 744, von Bonifatius, dem größten der Bekehrer Deutschlands und zuerst Hessens, gegründet. Sein besonders an dem merovingischen gemessen, hohes und reines Christentum ruht auf der christlichen Bildung seines angelsächsischen Heimatlandes und ihrer Pflege in den benediktinischen Mönchsklöstern. Die waren einst gespeist von den gelehrten griechisch-römischen Missionaren, die Papst Vitalian im Jahre 667 nach Canterbury entsandte und die dann aus der Flut der nachströmenden Bücher die ausgedehnteste und schönste Wissenschaft des frühen Mittelalters zu entwickeln begannen. Man kann danach das älteste Schrifttum Fuldas und darunter namentlich das deutsche auch inhaltlich insular nennen, und wie in der Schrift selbst setzt sich das Einheimisch-Fränkische nur stückweise durch.

Die Niederschrift ist einem Auge von heute gewiß unübersichtlich und schwer als Ganzes zu erfassen, zumal die Worte nach älterer Art oft falsch getrennt oder zusammengeschrieben sind und als Zeichen fast nur wenige zerstreute Punkte dienen. Stärker stören Lücken und Sinnfehler, wie sie unterhalb des Abdrucks verzeichnet sind. Von diesen weisen einige darauf hin, daß die Schreiber nicht aus dem eignen Gedächtnis hervorspannen, sondern nach einer schriftlichen Vorlage arbeiteten: *dat man wic furnam* für *dat inan wic furnam* II Z. 10 zeigt, daß man die drei gleichlaufenden Grundstriche einer Vorlage — den heute unterscheidenden i-Punkt gab es noch nicht — falsch aufteilte; ähnlich in I Z. 21 *unti* statt *miti* bei vier Grundstrichen; wenn man in I Z. 11 *min* statt *mir* schrieb, so wird das daran gelegen haben, daß in der Vorlage noch das alte insulare *r* gebraucht war, dessen Schulerstrich auf die Grundlinie hinabreichte; wenn das angelsächsische Zeichen *w*, das den Abschreibern nach Ausweis der zwieschlächtigen Wiedergaben durch *wu* (*wuas* I Z. 22, *wuortum* II Z. 7, s. S. 8) nicht mehr geläufig war, auch für *hw* angewandt wird (*wer* I Z. 8, *welihhes* I Z. 9, *werdar* II Z. 24), so ist damit gesagt, daß schon die Vorlage das vor *w* anlautende *h* verloren hatte. In I Z. 21 wäre also das Auge des Abschreibers von *deotrichhe* auf *detrihhe* in Z. 18 abgeirrt. Andre solche Fehler wird man aus dem Vergleich des Abdrucks mit der Übersetzung erkennen.

Das Einmischen angelsächsischer *ae*, *æ* und *ɛ* enthält aber zugleich etwas Sprachliches. So wird aus dem ältesten hochdeutschen Taufgelöbnis in Mainz ein erstes sächsisches von einem Angelsachsen hergestellt, der dabei seine heimatlichen Laute, darunter das *æ* für unser *a* anwendet, als wäre zwischen beiden Sprachen kein Unterschied. Das entspricht nicht nur den praktischen Verhältnissen der Frühzeit (ebenso in Fulda),

sondern auch dem Wissen Bonifazens und seiner Nachfahren, daß die Sachsen diesseits und jenseits des Meeres eines Stammes wie Namens sind. So ist dann aber auch im Hildebrandliede Angelsächsisches mit Sächsischem verschwistert: neben jenem *œnon* V. 2, *enigeru* V. 52 z. B. steht auch altsächsisches *enic* V. 57.

Zu rechter Beurteilung führen da die niederdeutschen *t* für hochdeutsche *z* wie in *ti* für hochdeutsches *zi*, *zu* V. 27. Man könnte ja meinen, es sei umgekehrt Hochdeutsches in einen ursprünglich niederdeutschen Text eingedrungen, indessen haben wir etwa in *ih heittu* ‚ich heiße‘ V. 17 eine Form, deren *ei* hochdeutsch und deren *tt* nicht niederdeutsch ist. Das *t* von niederdeutsch *hetu* aber ist durch die hochdeutsche Lautverschiebung zu einem Dauerlaut geworden, den die alte Rechtschreibung mit dem Doppelzeichen *zz* (vgl. unser B) wiedergab, und aus seiner Umschrift erst erklärt sich dieses sinnlose Doppel-*t* des Textes, d. h. hier ist eine schriftlich althochdeutsche Vorlage knechtisch-mangelhaft ins Niederdeutsche umgesetzt; und nach diesem Muster sind alle *z*, doppelte und einfache, beim Abschreiben ausgemerzt. Entsprechend erklärt sich das unmögliche Doppel-*c* von *harmlicco* V. 66 aus falscher Rückbildung von *harmlihho* ‚harmlich‘, aber hier sind daneben auch hochdeutsche *hh* erhalten, z. B. *Theotrihhe* V. 19. *Guð* V. 5 ist niederdeutsche Form für die hochdeutsche *gund*, *odre* V. 12 desgl. für *andre*. Dabei ist das durchstrichne *d*, das dem gelispelten (weichen) *th* des Englischen gleicht, auf die ersten fünf Zeilen beschränkt, und auch da ist der Strich z. t. erst nachträglich eingeführt; in *odre* V. 12 fehlt er bereits, und ähnlich geht es auch mit andern niederdeutschen Bestandteilen: der Bearbeiter, zu dem sich der erste Schreiber entpuppt, erlahmt in seiner Absicht oder seinem Auftrage, das Gedicht ins Niederdeutsche umzusetzen. Der gleichen ist ja häufig.

Diese deutliche Absicht läßt sich nicht mit Anschauungen Bonifazens oder der Sachsenbekehrung, der Sonderaufgabe Fuldas, erklären. Wohl aber kann man sagen, daß es, gewiß auch im Verfolg dieser Aufgabe, seinen Grundbesitz im 9. Jahrhundert nordöstlich bis Magdeburg und nördlich über Braunschweig hinaus geschoben hatte und also auch Beziehungen haben konnte, die eine solche Übersetzung veranlaßten. Im zweiten Jahrzehnt, zur Zeit unsrer Liedniederschrift, war Hraban Lehrer in Fulda, der schon als Kind aufgenommen und später in die Schule Alkuins nach Tours geschickt war. Der Angelsachse Alkuin aber wurde seit 782 allmählich der Herr der *ars grammatica*, des philologischen und literarischen Geisteslebens im karlischen Reiche (der auch die neue Gemeinschrift durchsetzte: S. 9); und ihm rechnet man den Anstoß zur Verdeutschung

des gottesdienstlichen Lateins, d. h. die Grundlage eines neuen deutschen Prosaschrifttums zu, ihm auch die Einsicht, daß (um es mit heutigen Worten zu sagen) alle germanischen Stämme eine und dieselbe Sprache, nämlich *theodisc* = deutsch, sprechen, und zwar im Sinne einer nichtlateinischen Volkssprache: ein Ehrgeiz, der ganz der jungen Erneuerung des römischen Kaisertums und seiner weltweiten Ansprüche durch Karl dienen konnte.

Als Hraban, im Jahre 804, gewachsen aus diesen Gedankenreichen heimkehrte, benutzte er, was er bei Alkuin über Sprache, Schrift und Alphabet gelernt hatte, zu einem kleinen Werkchen, 'Über die Erfindung der Sprachen' (eigentlich 'der Buchstaben') und betätigte sich, selbst übersetzend, an einem 'Nordmannischen', d. h. 'Dänischen Abecedarium', das zu den Runenzeichen auch ihre alten Namen in urväterischen Versen aufführte. Vermittler des dänischen war ein nordelbisch-sächsischer Text, und Hrabans Umsetzung ins Hochdeutsche gab dann ein unzulängliches Sprachgemisch, nächstverwandt dem unsrer Liedniederschrift; freilich ist in ihr das Niederdeutsche noch mechanischer hinzugefügt, als dort das Hochdeutsche. Wir erkennen aber Hrabans Teilnahme für Sprachliches, und zwar für das Theodisc, und da ihm das Niedersächsische seines fuldischen Bekehrungsgebiets am nächsten liegen mußte, auch eine Stütze für die aus der Niederschrift selber zu folgernde Meinung, das Hildebrandlied sei hier für einen sächsischen Empfänger so sächsisch zurechtgemacht. Es gibt zugleich (wie auch die zwischen Hochdeutsch und Angelsächsisch stehenden sog. Basler Rezepte aus Fulda) ein Bild der damaligen Vorstellung von der theodischen Gemeinsamkeit, und es wird begreiflich aus der Not angelsächsischer Mönche, sich im fremden Lande zu verständigen. Dergl. ist aber innerhalb des einheitlichen Sprach- und Formenschatzes des Heldenliedes gewiß weit leichter für den wandernden Dichtersänger, namentlich solange nicht die hochdeutsche Lautverschiebung Goten, Sachsen, Angelsachsen und Nordleute von Langobarden, Baiern, Alemannen und Franken schied, indem sie die Gleichheit der Stabreimbänder zerriß. Das Hildebrandlied insbesondere aber hat hier vor unsren Augen den Weg zu beschreiten begonnen, den wir sonst nur erschließen: über die sächsisch-jütische Halbinsel (auf der wir auch die Wanderspuren des Liedes von der Rache Cremhilds, der Kriemhild unsres Nibelungenliedes, finden) weiter nach Norwegen und Island.

Die Richtung auf das Sächsische bestätigt Hraban auch fernerhin durch das große Heliandepos, das die Geschichte Christi in der germanisierten Form der Angelsachsen und nach ihrer ausgebildeten geistlichen Epik vorführt. Denn wenn er von einem Sachsen in Fulda unter seinen, des Abtes Augen verfaßt wurde, dann auch nicht ohne seine Einwirkung:

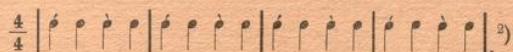
seine Matthäuserklärung wurde benutzt, und wahrscheinlich ist die alte Vorrede von ihm, die den sächsischen Dichter rühmt.

Unsere Liedabschrift liegt also in Fulda wohl eingebettet.

Der Inhalt der beiden Blätter ist, nüchtern mitgeteilt, dieser. Theotrih<sup>1)</sup> ist vor Otacher zum König der Hunen geflohen, mit ihm außer vielen andern Mannen auch sein vertrauter Hiltibrant, der ein junges Weib und ein unmündiges Kind erbelos zurückläßt, aber nun der Trost seines Herrn ist und sich draußen in vielen Kämpfen vor allen andern bewährt. Erst nach dreißig Jahren des ‚Ellendes‘ kann Theotrih mit ihm und einem Heere wieder der Heimat zuziehen. Sie stoßen auf die feindliche Macht (Otachers), und zwischen beiden Schlachtreihen treffen sich, ohne einander zu erkennen, Hiltibrant und Hadubrant, der zurückkehrende Vater und der daheimgebliebne Sohn, als Einzelkämpfer. Der Vater erfragt bald, daß er den Sohn vor sich hat, und sucht sich zu erkennen zu geben, um den Kampf zu vermeiden. Der Sohn sieht nur Trug und Feigheit. Die Waffen müssen entscheiden. Lanzen- und Schwertkampf sind erhalten, aber das Letzte versagt uns das Pergament.

Dieser irdische Stoff wird in einer dichterischen Form von wundersam verschränkter Mannigfaltigkeit in eine beglückend unirdische Welt gehoben, und das wäre nun im einzelnen zu entwickeln.

Versbau ist keine Geheimwissenschaft, und man braucht nicht in einen Schutzraum zu flüchten, wenn dies Wort ertönt. Das Versmaß, das hier angewandt wird, ist das der zwei Viervierteltakte im ‚Kurzverse‘, also der vier Viervierteltakte in seiner Verdopplung, dem ‚Langverse‘, d. h. dasselbe Maß, das uns besonders im Volks- und Marschlied aus dem Germanischen und Indogermanischen überkommen und noch immer das Natürlichste ist. Sein Hauptkennzeichen ist der regelmäßige Wechsel stärkerer Betonung auf den ersten und schwächerer auf den dritten Vierteln, so daß für den Langvers in Notenschrift diese Grundform anzusetzen ist:



Es gibt daneben nur noch das sog. Spruchmaß, in dem je ein Lang- und ein Kurzvers (wegen seiner abgeschlossenen Selbständigkeit ‚Vollvers‘ genannt) zusammengeordnet sind. Im Norden sind ganze Gedichte daraus

1) Das *h* ist im Silbenauslaut wie unser *ch* zu sprechen.

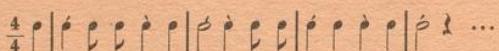
2) Die senkrechten Striche bedeuten die Taktgrenzen, ‚ die stärkere, ‖ die schwächere Betonung; ‖ die Viertelnote, ‖ die Achtel-, ‖ die Sechzehntelnote, ‖ die Halbe-, ⌂ die Ganzenote, ‖ die Viertelpause (denn nicht alle Teile des Taktes müssen sprachlich gefüllt sein). Die Nennung nach Bruchteilen bezieht sich auf das Ganze eines Taktes aus vier Vierteln. — Zerstörte Verse sind hier nicht einbezogen.

gebildet, bei uns haben wir es nur in dem Einzelsprichwort V. 37 f. Für den Versbau macht uns das keinen Unterschied.

Wir nehmen als Beispiel den ersten (in unsern Büchern gewöhnlich auf zwei Druckzeilen verteilten) Langvers des ‚Guten Kameraden‘, und zwar auch deshalb, weil wir ihn nur singen, gesprochen uns kaum vorstellen, so daß er uns den Zusammenhang von Gesungen und Gesprochen zeigen kann, den wir beim Heldenliede zu ergreifen versuchen müssen:



Ohne die Singweise, in die Ebne unbeteiligten Sprechens und Messens übertragen:



Wir sehen hier zugleich, wenn wir den oben verzeichneten Grundvers heranziehen, daß die Zahl der nicht betonten, der ‚Senkungs‘-Silben für diesen Vers wenig bedeutet: nach der ersten ‚Hebung‘ sind es zwei, nach der zweiten eine, nach der dritten fehlen sie ganz und es entsteht da eine zweihebige Aussprache (Kame/rádèn), die wir heutzutage nur noch beim Singen festhalten (die sog. klingende), beim Sprechen aber zugunsten einer einmaligen Betonung (Kameráden) aufgeben: die Ableitungs- und Beugungssilben sind zu schwach geworden, bei schlichtem Sprechen noch einen Akzent zu tragen.

Es macht einen wesentlichen Unterschied des Althochdeutschen (z. t. auch noch des Mittelhochdeutschen) aus, daß dies noch nicht eingetreten ist; auch im Innern des Verses noch nicht, so daß wir auch da von klingenden Taktens sprechen können. Der Unterschied beruht auf bewahrter Sinnhaftigkeit dieser Silben, der denn auch die Bewahrung der in unserm schwachen Endungs-e zusammengefallenen Vokalunterschiede a e i o u ü entspricht. Beides zugleich lehrt uns, daß diese alten Verse langsamer, ‚gemessener‘ zu sprechen sind als unsre heutigen: wir müssen zahlreiche Beziehungen, die wir jetzt in Formworten (Artikel — vgl. die Übersetzung —, Präpositionen usw.) besonders ausdrücken, wieder mit in jene Silben hineinnehmen. Wir sehen ferner im letzten Takte das dritte und, wenn nicht ein Auftakt zum nächsten Verse folgt, auch das vierte Viertel ganz in Pause fallen. Vergegenwärtigen wir uns aber das Marschieren zu diesem Liede, so wissen wir alsbald, daß der Takt dadurch nicht verändert ist, daß das zweite Bein noch untergebracht werden muß, auch wenn der Sprachstoff nicht ausreicht. Diesen ‚stumpfen‘

Verschluß halten wir beim Sprechen fest: wir legen im ‚König von Thule‘ zwischen ‚getreu bis an das Grab‘ und ‚dem sterbend seine Buhle‘ eine taktgemäße Pause. Auch im Innern des alten Verses kann so die ganze zweite Hälfte des Taktes (mitsamt dem Nebenakzente) ausbleiben.

In welchen Bögen sich eine Melodie des Hildebrandliedes über, neben oder unter der des ‚Guten Kameraden‘ bewegt habe, wissen wir nicht. Wir erschließen germanische Melodien nur allenfalls aus späten isländischen Nachklängen.

Aber man sagt im Althochdeutschen auch, daß der Prophet ‚singt‘, daß die Bücher von Jesus ‚singen‘ und ein Gebet ‚gesungen‘ wird. Ähnlich im Gotischen. Man käme also auf ein Singen, das dem Sprechen sehr nahe läge, ein dem liturgischen, noch in der katholischen Kirche geübten Sprechen mit musikalisch gehobenen Anfängen und Schlüssen Vergleichbares.

Da die epischen Verse nicht in gleichgebaute Strophen zusammengeordnet sind, durch die, wie im ‚Guten Kameraden‘, eine ausgespannene Melodie begrenzt würde, so müßte man sich wohl eine kürzere mit jedem Verse neu angehoben und beendet vorstellen. In jedem Verse dieselbe Melodie, das scheint uns eine unerträgliche Eintönigkeit. Aber unser bares Sprechen, zumal tausende von Versen hindurch, ist doch noch eintöniger? Freilich würde die auf einen Vers beschränkte Melodie den Boden verlieren, sobald (wie namentlich im Buchepos, etwa im Heliand) Vers- und Satzschluß nicht mehr zusammenfallen, der Satz also in den nächsten Vers hinüberreicht. Wir kämen dann auch von da aus auf einen ‚Gesang‘, den wir eher ein feierlich gehobenes Sprechen kirchlicher Art nennen würden.

Daß gleichwohl eine Melodie vorhanden war, besagt die immer wieder bezeugte Harfenbegleitung, die der Skop, d. i. der vortragende Dichter oder Sänger, selbst hinzufügt. Nach einem alemannischen Funde aus dem 4.—7. Jahrhundert wäre das nicht lange zuvor noch ein dreisaitiges Instrument mit kümmerlichem Klange gewesen, und da nach dem Vorigen eine musikalische Begleitung zu rein gesprochenen Versen, etwa wie bei einem Melodrama, nicht in Betracht kommt und Akkordgriffe aus geschichtlichen Gründen nicht annehmbar sind, so bleibt nur der Einklang von Sprech- und Harfenton, dessen Wirkung dann von dem Schwingen der Saiten und der Resonanzkraft des Instruments abhängt. Wir haben Beispiele, daß auch der Abschluß einer längeren Gedankenreihe, etwa einer Rede, durch eine besondere Melodiewendung von den übrigen abgehoben werden konnte, wiederum wie bei gottesdienstlichen Lesungen.

Für die Art des Vortrages ergibt sich hieraus schließlich: da es sich nicht um Marsch- oder sonstigen Chor-, sondern um Einzelvortrag handelt,

kann sich auch die Bindung an gleichmäßig festen Takt lockern, und wir denken uns ein Auf- und Abschwellen des Verses wie nach Stärke und Weichheit so auch nach dem Zeitmaß, alles gelenkt vom Inhalt und seiner Stimmung. Erst dadurch ergänzt und erklärt sich jene Freiheit des Versbaus, und wir gewinnen Anschluß an das heutige freie Taktieren von Einzelgesang-Versen auch in Balladen.

Aber insgesamt bleibt da doch ein hartes Eindämmen unsrer von märchenhaften alten Berichten über musikalische Wirkungen oder durch Opern unsrer Tage genährten Einbildungskraft. Es bedeutet indessen auch die Gewähr, daß die Sprache Hauptinhalt der Musik war, nicht nur in dem oft berufenen Vollklang ihrer durch alle Stufen abgewandelten Vokale und ihre langhin sinnausgliedernden Worte, sondern vielmehr noch darin, daß die Sprache der Dichtkunst ohne Verbiegung, man möchte sagen senkrecht aus der des Tages erhoben wurde: es gab für das Heldenlied noch keine fremden Lehren, die den Vers nach Silbenzahl oder Silbenmaß zu regeln geboten oder ein gleichmäßiges Auf und Ab von Hebungen und Senkungen vorschrieben und danach Schönheit bewilligten. Machen wir uns aber von diesen eingewachsenen Urteilen frei, geben wir den Wahn auf, daß die Sprache der Dichtung andre als eingeborne Schönheitsgesetze habe, so tritt das Große dieser Verse erst recht hervor, das ihre eigentliche Musik in gemäßem Sprechen offenbart.

Dies Große wird noch dadurch emporgestemmt, daß zwei oder drei der Hauptakzente (und nur sie) den sog. Stabreim tragen, d. h. durch gleichen Wortanlaut aufeinander bezogen werden:

45 *Hiltibrànt gimáhala, Héribrántes súno,*

wobei die Vokale untereinander staben:

63 *do léttùn se árist ásckim scrítan.*

Und zwar trägt im epischen Langverse die dritte Haupthebung immer einen Stab, die vierte nur ausnahmsweise (V. 25 und 60) und in jugendlicher Lockerung der Kunst. Jener ist der ‚Hauptstab‘, und er bezeichnet den Gipfel des Verses, diese Stablosigkeit sein rasches Absinken; wie denn der zweite Kurzvers gedrungener als der erste zu sein pflegt: also doch ein Stück wiederkehrender Melodie, wenn anders der stärkere Ton zugleich der höhere ist. Der alleinstehende Kurzvers des Spruchmaßes hat in V. 38

*órt wídar órté*

den ‚röhrenden‘ Stabreim.

Die Reime können sich auch in Folgeversen weiterspinnen. So das *h* in V.6f. und öfter: es lag wegen der so häufig zu wiederholenden Namen der Helden bereit. Auch das in V.8—10 immer wieder stabende *f* wird eher aus Sorglosigkeit als aus künstlerischer Absicht zu erklären sein: es war eine Auswahl von *f*-Stabungen ins Bewußtsein getreten und wurde weiter benutzt. Vgl. V.38f. Entsprechend wäre *sc* in V.64 durch *sc* in V.63 vorbereitet. Doppelt stabbt V.40: *sp, w, sp, w*.

Da nun der Stab wie der Hauptakzent durchaus an die stärksten Begriffsträger gebunden ist, nicht auf Formworte fällt, so wird das Inhaltliche kräftig herausgehoben und zugleich geschmückt, alles Übrige, die ‚Senkung‘ in jedem Sinne, fällt in den Schatten, und es entsteht nicht wie beim Reim von Endsilben etwas musikalisch, sondern etwas inhaltlich Ohrenfälliges, das unsrer eingeborenen Sachlichkeit dient, und zugleich ein heldisch-pathetisches Schreiten von Gipfel zu Gipfel.

Aber innerhalb dieser nun doppelt geprägten Taktgrenzen ist die Verschiedenheit der Silbenfülle und -anordnung so groß, daß sie dem heutigen Formgefühl nur schwer zu fassen ist, erfaßt aber berauscheinend wie plötzliche Entfesselung verborgner Seelenkräfte wirkt. Im Hildebrandlied reicht es von dem (S. 20) als Grundform angeführten, halb außerhalb bleibenden Verse der Redeeinführung auf der einen Seite zu der äußersten Silbenkargheit des Kurzverses

49b *wéwùrt skhit* oder 53b *suértù háuwàn*



und auf der andern zu der größten Gedrängtheit in 5ab:

*garutun se iro guðhamun, gurtun sih iro suert ana*

Die Auswahl in dieser unvergleichlichen Mannigfaltigkeit lenkt dem Dichter allein der Stoff, sofern er die schöpferische Erregung auslöst, die ‚Wut‘ wie es germanisch (nach Wuotan), der ‚holde Wahnsinn‘ wie es (nach den Griechen) bei uns heißt, und der Vers kann dann, sich jeder gedanklichen, seelischen, rhythmischen Regung anschmiegend, auch die höchste sprachliche Kraft ans Licht locken, ohne daß ihr Ausleben durch fremde Erinnerungen gebunden oder der Inhalt verbogen würde.

Den Vers als musikalische Melodie (S. 19) hätte dabei das Hildebrandlied schon öfter aufgegeben. So gehört z. B. ‚erbelos‘ in V.22a als Schluß zu V.20 f.: ‚Er ließ im Lande die Kleine zurück, die Frau im

Hause, das Kind unerwachsen', und 'er ritt nach Osten' V.22b bildet ein neues selbständiges Stück; die fünf Verse 58—62 zerlegen sich in  $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$ .

Dieser jüngere 'Bogen'- im Gegensatze zum 'Zeilenstil' ist hier zu gleich mit einer Eigentümlichkeit des Stabverses verknüpft, der 'Variation' oder 'Abwandlung' eines Begriffes in einer zweiten Bezeichnung, die ihn noch einmal anders beleuchtet zeigt: V.59f. *der dir nu wiges warne* (,den Kampf weigert'), *gudea gimeinun* (,gemeinsamen Krieg', nämlich im Zweikampf). Dies Abwandeln, das kräftig zur Farbigkeit und inneren Verklammerung germanischer Verse beiträgt, wurzelt ja gewiß im Wesen des Stabreims: der Dichter muß — Entsprechendes gilt auch beim Endreim späterer Tage — die Begriffe seiner Sätze, um sie staben lassen zu können, in möglichst vielen Worten verschiedenen Anlauts zur Verfügung haben: so wechselt er etwa in V.64—67 zwischen *scilt*, *staimbort*, *scilt*, *linta*, kann mit *sc*, *st* und *l* reimen und bezeichnet die Sache sachlich mit 'Schild', dichterisch mit 'Linde', im Prachtstil mit 'Farbbrett', 'Buntbord'. Das letzte ist verwandt der Umschreibung eines Wortes durch zwei andre, wie sie in den nordischen Skaldendichtungen als 'Kenning' ausgebildet und zu einem wahren Rätselspiel gemacht ist, zugleich die einzige deutsche ihrer Art. An unsrer Stelle ist (nun nicht als Abwandlung) für 'Ger' dichterischer 'Esche', für 'Schwert' 'Waffe' getreten, so daß die Kampfdarstellung zu ihrem vielfältigen Bewegen und Steigern auch wechselnd-glänzende Farben gewinnt. Solche Kämpfe sind immer eine besondere Freude der altdeutschen Dichtung gewesen.

Im Hildebrandliede können indessen nicht nur Hauptworte, sondern auch Aussagen und ihre Bestimmungen, sogar ganze Sätze so abgewandelt, kreuz und quer verknüpft, mit jenem Spiel der Lichter übersät und in einem bewundernswert zielstrebigen Inhaltaufbau emporgesteigert werden. Die Einzelkämpfen von V.2 sind in V.3 Hildebrand und Hadubrand, in 4 Vater und Sohn (immer an erster Versstelle und stabend): welch atemraubend rasche und furchtbare Zusitzung des Gegebenen für den Hörenden! Er fürchtet schon all die Möglichkeiten, von denen die Helden noch nicht wissen. Die Verben besagen in V.2, daß sie sich treffen, in V.4f., rasch hintereinander, daß sie ihre Waffen richten, ihre 'Kriegs-hemden' bereiten, ihre Schwerter umgürten. Die Bestimmungen in V.2, daß sie allein sind, in V.3: und zwar 'zwischen zwei Heeren', wodurch der Kampf von vornherein fast unvermeidlich zu werden scheint. Und nun noch einmal wie ein Turm, den Zeilenstil und sogar die letzte Abwandlung der Aussage (*muotin, rihtun, garutun, gurtun*) durchbrechend das *helidos*, das die Reihe regierender Hauptworte aufgipfelt, und schließt

lich das Abströmen in dem letzten Nebensatze: zum Angriff. Zugleich schließt der Dichter die Einleitung, und zwar mit den rasselndsten, gedrängtesten seiner Verse, uns aber ist das Tragische der Lage von jedem Winkel aus mit immer neuen Schlägen eingetrieben.

Dabei ist das Hildebrandlied sonst eher karg und schlicht in seinen Stilmitteln. Es hat 1½ Dutzend Nebensätze, manche mit noch mehrdeutiger Konjunktion (*so, dat*), auch schon zwei doppelte, aber Hadubrands Bericht über die Vergangenheit besteht, doch wohl nicht zufällig, von V. 17—28 nur aus Hauptsätzen, 11 an der Zahl. Es hält sich damit den alten Eddaliedern näher als den schwelgerischen, undeutlich flimmenden und unter dem Einfluß ihrer geistlichen Dichter weltschmerzlichen Kunst der Angelsachsen, der es doch (in Ermangelung deutscher Verwandtschaft) nach Wort- und Formelschatz am nächsten steht.

Der Eingangssatz, in dessen Versachsung unser Schreiber noch sehr unternehmungslustig war — weiterhin zog er sich wie sein Genosse mehr und mehr auf die sichere Auswechselung der Lautzeichen *z* und *t* zurück — hat sogar ein althochdeutsches Gegenbeispiel in der Weltgerichtsdichtung Muspilli: *Daz hortih rahon dia uueroltrehtuuison* ‚Das hört ich erzählen die Weltrechtweisen‘; dazu im Wessobrunner Hymnus auf die Schöpfung: *Dat gafregin ih mit firahim* ‚Das erfragte ich unter den Menschen‘; aber auch im Eingang zum angelsächsischen ‚Rebhuhn‘: *Hynde ic secgen* ‚Hörte ich sagen‘. Die fest ausgestanzte Redeeinführung *Hiltibrant gimahalta, Heribrantes sunu* und dgl., die immer mit ihrem dünnen Inhalt einen langen ebenen Vers füllt, und so ganz zu gewissen homerischen Geschwistern paßt, stimmt wörtlich auch zu gelegentlichem *Wiglaf maðelode, Weohstanes suno* des angelsächsischen Beowulfpos. Damit sind diese Verse nochmals (S. 21) von dem übrigen Texte getrennt, sie bahnen die Gepflogenheit der jüngeren nur aus Wechselreden zusammengesetzten Eddalieder an, in denen die Sprecher wie im Drama nur mit Namen angekündigt werden. Im Hildebrandliede ist die Redeeinführung noch nicht fest: die Grenzen s.V.10/11 und 35.

Offenbar bleibt aber alles dies außerhalb des dichterischen Inhalts, und es ist auch nicht jede Wortbindung, die anderswo in germanischen Versen wiederkehrt, darum gleich formelhaft: wenn Variation ein Stilmittel ist, so muß sie wie später der Endreim einen Schatz für alle zu bilden beginnen, die in den Schranken der Heldenwelt dichten. Diese germanische Verwandtschaft gehört dann wie die Regeln der Grammatik oder des Versbaus zu den Gleichartigkeiten der Texte und erlaubt uns, ein Stilgefühl zu erwerben, mit dem man sich getraut, selbst Lücken auszufüllen.

Wir stützen etwa *dero hregilo hruomen muotti* V.61 mit angelsächsischem *hreman ne thorfta mecea gemanan* „nicht rühmen durfte der Gemeinschaft der Schwerter“ (wie *gudea gimeinun* im Hildebrandliede V.60) oder *dat se* (die Lanzen) *in dem sciltim stontun* 64 mit *þet hyt* (das Schwert) *on heafolan stod* „daß es im Haupte stand“. Wir lassen uns dann aber auch alleinstehende Zusammensetzungen wie *sunufatarungo* V. 4 oder *staimbort* V. 65 umständlich aus Verwandtschaften und jeglicher Altertumskenntnis erklären, auch vieles schlechthin Grammatische, das entschwunden ist, wie z. B. den Übergang aus Erzählung oder indirekter Rede zu direkter (V.8 ff., 33 ff.), und *tun so* seit einem Jahrhundert und länger einen Schritt voran und einen halben zurück.

Nach der Einleitung (S. 22f.) gibt der Dichter erst wieder den Schluß — soweit wir nach unsrer Handschrift urteilen können — in zusammenhängender Erzählung, nun aber in jenem schildernden Variationsstil (S. 22), der so stark von dem der Einleitung abweicht, wie der Vergangenheitsbericht Hadubrands von beiden. Sonst können allein die „Hildebrand sprach“, „Hadubrand sprach“ als erzählend gelten, wenigstens wo sie mit andern Mitteilungen verknüpft sind (V.33—35a). Dazwischen aber ergeht der eigentliche, der seelische Kampf im Zwiegespräch von Vater und Sohn.

Die Geschehnisse sind also von zwei Standpunkten aus gesehen und vermittelt, von dem des Dichters, der erzählt, und dem der Sprecher, die sich selbst darstellen. Daher die unschöne Bezeichnung „doppelseitiges Ereignislied“. Es ist die einzigartig emporgezüchtete Form des germanischen Heldenliedes, die aber ihrem Inhalt entspricht: es handelt sich nicht um übernatürliche Krafttaten und Wunderdinge, sondern um seelische, sittliche Bewährungen im Widerstreit höchster Ehrgebote oder Pflichten, etwa der Sippe und Gefolgschaft; auch nicht um Abspiegelungen von Wirklichkeiten, sondern um Erfreuen, Erbauen, Erschüttern der Gefolgsmannen-Gemeinschaft, die da in der Halle des Fürsten dem Skop lauscht, um Erheben in die kriegerische Wunsch Welt hochgesinnter Vorfahren, nicht nur des eignen Stammes. Denn sie erstreckt sich über alles Germanentum an alle Grenzen Europas und bannt die Geschichte ihrer Könige und Völker in die Gefühle und Gedanken des eignen Kreises.

Auch in unserm Falle sind geschichtliche Voraussetzungen, sind die Namen der Völker, die im Hintergrunde kämpfen, nicht oder kaum erwähnt: nicht werden die Goten besiegt, sondern Theotrih flieht mit seinen Mannen vor Otachers Haß, und selbst dies hören wir erst innerhalb des Frage- und Antwortspiels, das auf die erzählende Einleitung folgt.

Es wird eingeführt mit der Frage Hildebrands — er hat als der Ältere und Erfahrnere zu fragen — nach Namen und Geschlecht des Gegenübers.

Hadubrand nennt den Vater und sich, berichtet die ganze Vorgeschichte, die der Vater weiß, wir aber erfahren müssen, und kündet ihm und uns so im Rühmen seiner Heldentaten zugleich die stolze Liebe des Sohnes. Aber er glaubt ihn (V. 23 f., vgl. 27, 42 ff. und den Prosa-Zusatz 29) längst in den Kämpfen da draußen gefallen.

Hildebrand deutet die nahe Verwandtschaft an und bietet goldene Armringe zur Begütigung.

Hadubrand lehnt ab mit jenem Sprichwort: er hält den Alten für tückisch und behauptet, von dem Tode des Vaters feste Kunde zu haben. Hildebrand bitter: Freilich, du brauchst, wie ich an deiner Rüstung sehe, keine Gabe, du bist unter deinem guten Herrn (Otacher!) noch nicht Recke, d. h. ein Vertriebner geworden wie ich.

Nun müßte der Sohn antworten. Aber es folgt eine Gedankenlücke, und dann beginnt abermals der Vater: mit einem Wehruf, der einen eignen Anlaß erfordert hätte und dann in die Klage ausläuft, daß nun nach all den überstandenen Kämpfen der Vater dem Sohne erliegen müsse oder der Sohn dem Vater. „Vielleicht aber kannst du doch von einem so alten Manne die Rüstung gewinnen“.

Wiederum folgt keine Antwort, und Hildebrand setzt zum dritten Male an: „Der wäre doch der Feigste der Ostleute, der dir nun den Kampf weigerte“.

Ein solches, und gar doppeltes Unterbrechen von Rede und Widerrede ist in den ganz auf sie gestellten „zweiseitigen“ Heldenliedern unerhört.

Der Abschreiber ist sich denn auch der beiden Lücken bewußt: er schiebt beidemal das verszerstörende „sagte Hildebrand“ ein, wodurch nun auch das „Wehe nun, waltender Gott, Wehe geschick geschieht“ tödlich getroffen wird; er tut es weniger weil Hildebrand sich zu weiterer Rede aufgerafft habe, als weil man eigentlich eine Antwort Hadubrands erwarten muß. Es ist das „sagte Hildebrand“, das auch schon V. 30 in einen andern Anruf hineingeworfen ward, weil eine Lücke vorausging und man nicht wissen konnte, wer nun spreche.

Wir denken uns, daß der Schreiber die Raumbedrägnis kommen sah, die uns dann doch den Schluß des Ganzen raubte, daß er wenigstens das Beste retten wollte, nicht die Worte, die dem Alten den Wehruf abzwangen und ihn dann doch in den Kampf trieben, sondern eben die Worte des Alten, die erst den tragischen Sinn des Liedes enthüllen.

Die erste (hinter V. 48) fehlende Antwort des Sohnes mag des Vaters Bitterkeit mit einem Hohn auf sein Alter und die Verbrauchtheit seiner Rüstung vergolten haben, denn davon spricht dieser noch zweimal: „Aber

vielleicht kannst du doch von dem Alten die Rüstung gewinnen, die Kriegskleider erben‘ (V. 55) und ‚Nun versuche, wer darf, ob er sich heute der Rüstung rühmen dürfe‘ (V. 60).

Die zweite fehlende Antwort Hadubrands hat den Mut des Alten bezweifelt, und wenn der mit seinem *der si doh nu argosto ostarliuto* (V. 58) darauf zurückgreift, so war es der damit auf die Spitze getriebene Schmähruß *arga*, mit dem Hadubrand das Wort von dem ‚alten Manne‘ als Bitte um Mitleid oder doch als feiges Zurückweichen brandmarkte. Diesen Schmähruß aber bedrohte bei den Langobarden das Edikt des Königs Rothari seit 643: ‚Wenn jemand einen andern im Zorn *arga* genannt hat und es nicht leugnen kann und sagt, daß er es im Zorne gesagt habe, dann soll er unter Eid sagen, daß er ihn nicht als *arga* erkannt habe; dann soll er für das beleidigende Wort zehn solidos erlegen. Wenn er aber dabei bleibt, soll er es durch Zweikampf erhärten, ‚wenn er kann‘ (oder wenigstens zahlen wie oben). Dieser Zweikampf ist es, den Hildebrand nicht weigert, als Hadubrand die Beleidigung ‚erhärten‘ will, ‚wenn er kann‘: V. 59 f.

Wie tödlich bei den Langobarden eine solche Beleidigung sein konnte, lehrt eine Erzählung ihres Geschichtsschreibers Paulus Diaconus wohl vom Anfang des 8. Jahrhunderts. Der ‚Schultheiß‘ Argait hat an der Friauler Grenze eine slavische Räuberbande nicht mehr einholen können. Herzog Ferdulf, der ihm begegnet, meint höhnisch: ‚Wann hast du etwas tapfer tun können, da du nach *arga* heißt!‘ Argait als tapfrer Mann in höchstem Zorn: ‚Wollte Gott, daß, ehe wir beide aus dem Leben gehn, die andern erfahren, wer von uns mehr *arga* ist!‘ (Auch hier die Steigerung von *arga* in der Antwort.) Nicht lange danach lagert ein eingehrochenes (angeblich von dem ehrstüchtigen und falschen Herzog hergerufnes) Slavenheer auf einem schwer zugänglichen Berggipfel. Ferdulf will ihn mit dem Heere umgehн. Argait ruft ihm zu: ‚Gedenke, daß du mich *arga* genannt hast: jetzt falle Gottes Zorn auf den von uns beiden, der zuletzt an diese Slaven kommt!‘ Damit wendet er sein Roß und strebt den steilen Berg empor zu dem Lager. Ferdulf fürchtet die Schmach und folgt, und so auch sein Heer. Die Slaven stürzen sie im Kampfe hinab und erringen so einen zufälligen Sieg; der Herzog, der Adel von Friaul, aber auch Argait finden den Tod. Nur ein Langobarde namens Munichis, der nachmals Vater von Herzögen wurde, entkam. Er war vom Pferde gestürzt und seine Hände schon zusammengebunden, da erfaßte er die Lanze des Slaven, erstach ihn, ließ sich den Berg hinabrollen und entkam. ‚Dies habe ich hauptsächlich deshalb in meinem Geschichtswerk erzählt, damit nicht aus böser Eifersucht noch einmal dergleichen geschehe‘.

Von dem einzigen Entronnenen stammen die Herzöge Petrus von Friaul und Ursus von Ceneta: wir haben hier wohl eine Dichtung über und für den Ahnen, und in ihr spielt das arga eine ausschlaggebende Rolle wie im Hildebrandlied.

Da erzählt den Schluß nun wieder der Dichter, in sachgemäßem Vorschreiten, aber mit jenem malerischen Abwandeln der Bezeichnungen: den Kampf erst mit den Lanzen, dann mit den Schwertern — bis die Linden klein wurden.

Den Ausgang erschließen wir zunächst nur aus Stimmung und Charakteren, vielleicht auch aus sittlichen Ansprüchen. Die sichre Wahrheit erfahren wir erst aus besser erhaltenen Überlieferungen.

Im Norden weiß der dänische Geschichtsschreiber Saxo (um 1190) in lateinischen Hexametern zu berichten, daß auf dem Schilde des sterbenden Vaters zu den andern von ihm Besiegten auch sein Sohn abgebildet gewesen sei. Und aus dem 14. Jahrhundert haben wir das entsprechende Sterbelied in altisländischen Lauten, das in eine romantische Saga eingelegt ist; darin:

Zu Häupten steht mir zerhauen der Schild; . . . .  
achtzig sind dort abgebildet,  
alle Fechter, die ich gefällt.  
Da liegt mir zu Füßen der liebe Sohn,  
der Erbnachkomme, der mein eigen ward; . . . .  
ohne Willen ward ich sein Tod.

Es ist Fortsetzung und Schluß des sächsischen Weges, den das Hildebrandlied auch in Hrabans Fulda hätte einschlagen sollen.

Den Inhalt der beiden letzten Verse denken wir uns in einer kurzen herben Sohnesklage am Schlusse unsres Liedes. Das Ähnlichste wäre wohl der Schluß der „Hunnenschlacht“:

Ein Fluch traf uns, Bruder: dein Blut hab ich vergossen!

Nie wird das ausgelöscht: Unheil schuf die Norne.

Nur hätte die Norne im Deutschen keine Entsprechung außer in dem unpersönlichen *wewurt* von V. 49.

Daheim hatte man schon früh begonnen, den alten schweren Schluß des Liedes zu zerstören. Freilich ist das Jüngere Hildebrandlied in Handschriften und Drucken erst des 15. Jahrhunderts bewahrt. Es besingt, ohne die Vorgeschichte, behaglich und mit schwankhaften Zügen, wie Meister Hildebrand in das Land zu Berne ausreitet, nach 32 Jahren sein Weib Ute wiederzusehen, und auf den ihm schon angekündigten Alebrand

trifft. In dem Kampfe, der sich nach einem spaßigen Hin und Her entspinnt, hören wir:

Str.10 Ich weiß nicht wie der junge dem alten gab ein schlag,  
das sich der alte Hildebrant von herzen ser erschrack.  
er sprang hinder sich zu rücke wol siben clafter wit,  
,nun sag, du vil junger, den streich lert dich ein wib?'

Und als Alebrand das abweist:

Str.12 Er (Hildebrant) erwischet in bi der mitte, da er am  
schwechsten was,  
er schwang in hinder sich zu rücke wol in das grüne gras,  
und es folgt die nur noch ritterlichem Sport entsprechende Namener-  
fragung. Alebrand bekennt sich wenigstens zu seiner Mutter Ute. Zu  
ihr zieht man nun bekränzt heim, der Alte als Gefangner, so daß es noch  
eine besondre Erkennungsszene gibt.

Das Lied muß aber die Richtung auf dies erbärmliche Behagen schon  
in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts genommen haben. Das ergibt  
sich aus dem großen norwegischen Dietrichroman, den König Hakon um  
1250 aus übersetzten und bearbeiteten deutschen Dichtwerken und Er-  
zählungen zusammenstellen ließ, der Thidrekssaga: auch da geht der  
Kampf zwischen Vater und Sohn friedlich aus, aber der Ton ist doch  
ernsthaft geblieben.

,Hildebrand schlägt einen Schlag auf Alibrands Schenkel, daß die  
Brünne auseinanderreißt, und Alibrand empfängt eine große Wunde,  
so daß seine Füße fast den Dienst versagen, und er sagt: „Sieh hier nun  
mein Schwert! Nun kann ich nicht länger vor dir bestehn: du hast den  
Teufel dir an der Hand“. Der Alte senkt den Schild und streckt die Hand  
dem Schwert entgegen. Da haut Alibrand hinterlistig auf den Alten und  
will die Hand abschlagen. Aber der Alte reißt den Schild empor und  
sagt: „Diesen Schlag wird dich dein Weib gelehrt haben, aber nicht dein  
Vater!“ Und der Vater wirft sich auf den Sohn, daß er stürzt, und setzt  
ihm das Schwert auf die Brust. So erringt er seinen Sieg im Kampf  
um die Namensnennung, und beide reiten heim zur Burg.

Hat das Jüngere Hildebrandlied schamhaft gelehnt zu wissen,  
welcher Art der Schlag war, vor dem der Alte — auch hier komisch —  
sieben Klafter weit zurücksprang, so bewahrt ihn uns die Thidrekssaga  
in seiner ganzen Unwürdigkeit, und der Vorwurf des Weibischen wird  
erst hier verständlich: du hattest keinen Vater über dir.

In beiden Texten aber werden wir bis unmittelbar vor den Umschwung  
geführt: das Schwert ist dem Jungen auf die Brust gesetzt und die Nennung

des Namens erzwungen. Aber im alten Liede hat wie in jener isländischen Sterbestrophe Hildebrands der Vater zugestoßen und mit dem Unwürdigen zugleich sein Geschlecht vernichtet.

Es bleibt noch ein Anklang der beiden Lieder, der jedenfalls die Art der Neubearbeitung erkennen läßt, vielleicht aber auch helfen kann, eine der Lücken unsres Textes zu füllen.

Alebrand fragt Str. 5 V. 4:

,Nun sag an, du vil alter, was suchstu in disem lant?

Str.6 Du fürest din harnesch luter und clar recht wie du sist eins  
küniges kint,

du wilt mich jungen helden mit gesehenden ougen machen blint.  
du soltest da heimen bliben und haben gut husgemach  
ob einer heißen glute'. der alte lachet und sprach . . .

Aus dem Locken mit den goldenen Armringen (V.33 und 40) scheint also eine Verblenden mit dem Harnisch geworden zu sein, der mit den übrigen Wortanklängen aus V. 55 f. des alten Liedes stammen würde:

,wela gisihu ih in dinem *hrustim*,  
dat du habes *heme herron goten*,  
dat du noh bi desemo riche reccheo ni wurti'.

Diese Verse sind einfach auf den Vater angewandt: aus dem Schützling ist das Kind eines Königs geworden, das daheim hinterm Ofen zwar nicht sitzt, aber sitzen sollte, und graubärtig ist. Das ganze ist ein Witz, über den der Alte lacht. Kennzeichnend, daß dabei die Einzelzüge sowohl aus Hildebrands wie aus Hadubrands Worten im alten Liede entnommen sind. Ohnehin hat ja der Bearbeiter von Anfang an die Rollen des Fragers und Antworters vertauscht.

Der Witz stammt mittelbar aus Ovids ,Verwandlungen': in dem blanken Erzschild des Perseus spiegelt sich das Haupt der Medusa, und er kann es so abschlagen, ohne versteinern zu müssen wie jeder, der es in Wirklichkeit erblickt. Diese Geschichte hat der Marner, ein fahrender Spruchdichter der Mitte des 13. Jahrhunderts, übernommen, aber aus dem spiegelnden Erzschild einen durchsichtigen von Kristall gemacht: schaut man hindurch, wird der Anblick der Medusa unschädlich. In einem Roman des Strickers von etwa 1215 ist es ein gläserner Spiegel, und nach Uhland hat ein Ritter von Wurmlingen seine ganze Rüstung mit Spiegeln behängt, freilich ist dann auch sein Untier so in Staunen versenkt, daß es leicht erledigt werden kann. Dieser Reihe von Entstellungen läßt sich der Vers des Jüngeren Hildebrandliedes wohl leicht anschließen.

Es folgt aber auf den Witz doch noch der Ernst mit Str. 7, wo Hildebrand von seinem Reckenleben spricht:

7 „Solt ich da heimen bliben und haben gut husgemach?  
mir ist bi allen minen tagen zu reisen ufgesetzt,  
zu reisen und zu fechten bis uf min hinefart.  
das sag ich dir, vil junger, darumb grawet mir min bart“.

8 „Din bart wil ich dir usroufen, das sag ich dir, vil alter man,  
das dir das rosenfarbe blut über die wangen muß abgan.  
din harnesch und din grünen schilt den must du mir hie ufgeben,  
dar zu bis min gefangner, wilt du behalten din leben“.

9 „Min harnesch und min grüner schilt die hant mich dick ernert,  
ich truwe wol Crist von himel, ich wolle mich din erwern“.

Hier handelt es sich aber nicht mehr nur um das Reckenleben des Vaters, wie es das alte Lied in V.50 ff. darstellt, sondern auch um Zurückweisen der Verhöhnung des grauen Bartes und des Harnischs, der eben nicht lauter und klar und blendend ist, und des Schildes, der seinen Träger so oft gerettet hat. Dieser dreifache Hohn, vermuten wir, war der Inhalt von Hadubrands vor V.49 ausgelassenen Worten. An sie schlösse sich gut der Ausbruch *Welaga nu, waltant got*, hier in Str. 9 dem neuen Ausgang gemäß erweicht.

Diese Sonderrolle des Schildes bezeugen uns germanische Dichtungen, die ihn als hingegebensten Helfer preisen. Waltharius sagt, als er die Waffen ausliefern soll (V. 610 ff., in lateinischen Hexametern):

„Von dem andern schweig ich, den Schild will ich wahren,  
für manchen Dienst bin Dank ich ihm schuldig,  
der sich wölbte entgegen den Widersachern,  
statt meiner Wunden oft Wunden als sein nahm“.

Die nordische und die angelsächsische Dichtung haben dies Motiv des Schildes noch weiter ausgebildet, die angelsächsische nach ihrer Art gar einen lebensmüden Dulder aus ihm gemacht. Die Thidrekssaga weiß von dem Zwischenspiel nichts.

Es gibt aber auch Lücken, denen wir nicht mit Hilfe anderer Texte beikommen können. Insbesondere erstreckt sich von V. 28—33 eine Reihe von Verderbnissen, die aus irgend einer örtlichen Zerstörung der Vorlage (z. B. durch einen Fleck ungleicher Dunkelheit) hervorgegangen sein könnten: die Lücke in 28, das Prosastück 29, das an 27 statt an 28 an-

zuschließen wäre, 23 f. aufhebt oder schlecht wiederholt und 44 sein Gewicht nimmt; in 30 die nachgebrachte Redeeinführung, die nach der Lücke den Sprechenden neu festlegt; die Stablosigkeit von 31; die Lücke in 32 würde wohl am Schluß den Gedanken ‚Ich bin Hildebrand‘ enthalten haben, auf den dann ‚Tot ist Hildebrand‘ V. 44 die schlagendste Antwort wäre. Der Zusammenhang des Ganzen ist aber noch wohl zu erkennen. Freilich würde die letztvorgeschlagene Füllung den nach dem wirklich erhaltenen Texte verschlossenen Vater weit aus sich heraustreten lassen, und das würde zu der Neigung stark zu wirken stimmen, die auch das dramatische *arga* — *argosto* V. 57a/58 verrät. Nur kommt man so in Gefahr, die beiden Ergänzungen wechselweise zu begründen und dabei das Ganze zu veräußerlichen. Was an Stelle des vielleicht als Randergänzung an den falschen Platz geratenen Prosastückes V. 29 hinter dem *ti leop* von 27 zu ergänzen sein würde, zeigt etwa das erste Bruchstück des angelsächsischen Waldere-Liedes, wo es lautet

V. 18: Du hast stets fürder zu fechten gesucht,  
zu kämpfen ohne Grenzen, *drum graute mir um dein Schicksal*,  
weil du zu freventlich Fechten suchtest,  
unmäßig den Kampf.

Durch diese Ergänzungen, namentlich die anderweit gesicherten — der bösartige Schlag und der Tod des Sohnes — gewinnt natürlich der Aufbau des Ganzen ein andres Gesicht, und wenn es die menschliche Eigenart der beiden Kämpfer ist, was dieses Geschick aus dieser Situation hervorgehen läßt, so fragen wir umso mehr, wie der Dichter grade diese Entwicklung gestaltet und auf den uns verhangenen Gipfel des Tälichen geführt hat.

Der leid- und kampfgeprüfte Alte (ihm gibt der Dichter selbst sein einziges charakterisierendes Beiwort: das *ferahes frotoro* V. 8, dessen Komparativ zugleich in dem Jungen einen Unweisen denken läßt), er fragt ‚mit wenigen Worten‘. Das Übrige hören wir aus jenem liebevollen Rühmen des Sohnes, der ihn nicht kennt: die Mannentreue, die alles Eigne mit Weib und Kind einer hohen Idee opfert und auch im Hasse stark bleibt; dem Herrn in seiner Vereinsamung Freund ist er, gar zu kampfbereit, wohin man ihn auch stelle, weit berühmt in der Heldenwelt — und grade dem eignen Sohne unerkennbar. Er nennt sich (ergänzt) oder lenkt doch ein (mit den ehrenvollen Goldringen, die abermals seinen Wert bezeugen), wird erst bitter, als er zurückgestoßen ist, und bricht in Klage aus, als, etwa auf ein Hohnwort über seinen grauen Bart und die verbrauchte Rüstung (S. 29f.), die furchtbare Zwiewahl unausweichlich wird. Diese

Auflösung seiner überlegenen Gefäßtheit kann freilich nichts Fließendes haben, sie muß in den Schritten des Gesprächs vor sich gehen, die begrenzt sind durch die Redeeinführungen: die werden von dem zügelnden und messenden Skop in den ebnen Rhythmen, wenn auch rascher, leiser, tiefer gesprochen, die nur in ihnen, aber in ihnen immer wiederkehren, und es ist, als hülften sie mit ihrer Abseitigkeit, ihren alten umständlichen Worten die Leidenschaften in die strenge Form des Heldenliedes zu bändigen.

Aber der Dichter hat doch, wenn richtig ergänzt ist, noch eine besondere Gewaltsamkeit, die Schmähung ‚arga‘, nötig geglaubt, diesen Charakter außer sich zu treiben, und dazu die Untat des Sohnes, um seine Hinrichtung nicht zu übermenschlich allein auf Krieger- und Vaterehre gründen zu müssen. Auch diese selbstbewußte menschliche Reife muß sich, um ihr Schicksal zu erfüllen, von jammervollem Zorne die Hand führen lassen.

Der Sohn scheint damit unwiederbringlich abgesunken. Aber er war ja durch die falsche Todeskunde geblendet, und der Dichter hat ihn, ohne freundliches Beiwort, doch sich selbst liebenswert aussprechen lassen, wo er seinen Vater preist: ein Schimmer von Zärtlichkeit fliegt über die Welt dieses Heldentums, wenn er auch der ‚Kleinen‘, der *prut in bure*, seiner Mutter gedenkt: das ist in die Seele des lauschenden Vaters hineinzufühlen, den er doch nicht kennt. So sind wir auch leise auf den Frauenzögling vorbereitet, der schließlich in seiner Verlorenheit den ‚weibischen‘ Schwertstreich, und vergeblich führt. Der da so offenherzig und stolz alsbald seinen Namen mit dem seines Vaters nennt, kann trotz seiner Jahre fern sein von jedem Sinn für das dunkelwogende Wesen des Alten vor ihm, für sein Flehen in Worten und Gebärden: der Vater bleibt ihm tot, und nichts ist auch von Stimme des Bluts in der Sprichwortbelehrung oder in der Verranntheit seines Kampfwillens. Da würde sich dann der Hohn der Reizrede einpassen, der die ehrenvollen Waffen des Alten treffen und den Spott auf den Glanz der eignen doppelt zurückgeben soll; die hältlose Roheit des Schmährufs, als der Alte vor dem Unausweichlichen zusammenzubrechen scheint, und schließlich die ehrvergessene Verlorenheit, mit der ein Letzter, jünger als die gar zu typischen 30 Jahre, den Untergang seines Stammes selbst rechtfertigt.

Aber wie weit ist die eigne Verantwortlichkeit der beiden gelähmt durch die Situation ‚zwischen zwei Heeren‘, vor den tausend Augen derer, die sie zum Kampfe aussandten? Oder ist diese Situation vergessen?

Wie wir, immer ängstlich, ein solches Skelett emporpräparieren, hat es freilich der Dichter nicht zusammengedacht: die Welt der Gestalten

um ihn lebte edler auch in ihm, sie erwachten zu glücklicher Stunde, traten hervor und sprachen nachtwandlerisch die Sprache, die er für sie gelernt hatte.

Die Lebensluft ihrer Größe war von jeher die düster glänzende Tragik der kämpfenden Pflicht- und Ehrgebote. Auch hier spüren wir sie von Anfang an. Die erzählende Einleitung gibt, immerfort steigernd im Bestimmen des Einzelnen, der tragischen Stimmung die Ausgangslage, auf der sie rasch emporwächst, und grausame Ironie ist ihre Dienerin: allbekannt war der Vater, nur der Sohn kennt ihn nicht, kann und will ihn nicht erkennen; als *chind* redet er den an, den er dann *suasat chind* nennen muß; „tot ist Hildebrand!“ ruft der Sohn, und sieht ihn lebend vor sich. Und im Mittelpunkt des Ganzen ist (V. 49—54) auch die Kernfrage des Dichtwerks in diese Tragik gelegt: „Nun soll mich mein eigen Kind erschlagen oder ich ihm zum Mörder werden!“ Aber das ist nicht das Letzte: tragischer noch ist, daß das Unheil, einmal im Zuge, unaufhaltsam wächst: der Vater lieh die Hand zu einem Kampfe, den er vielleicht immer noch, selbst „zwischen den Heeren“, ehrenvoll hätte beenden können, wenn er von dem Besiegten abließ, aber die Neidingstat des Sohnes, die einen nie gefürchteten Abgrund enthüllte, riß ihn zu dem letzten doppelt vernichtenden Schwertstoße hin.

Aber was ihn letztlich bestimmte, läßt sich so nicht erkennen. Die schwer bewährte Kriegerehre? Zorn? Das Schicksal?

Angerufen wird der Große Gott, der Irmin-Gott (V. 30), der dann der waltende Gott heißt. Hildebrand ist Christ, aber der Anruf, ohne Spur der allbereiten kirchlichen Formeln und ohne daß sich sonst eine Spur christlicher Gesinnung fände, bedeutet doch nicht mehr als heute ein gleicher Notaufschrei, hinter dem kein Bekenntnis übrig geblieben ist. Er hat sogar in dem *irmin-* einen Anklang von heidnischer Eindeutschung, der von dem arianischen Christentum der gotischen und frühen langobardischen Heldenlieder herrühren wird. Auch die *wewurt* (V. 49) birgt hier nichts Persönliches — *wurt* hat als nordische Entsprechung den Namen der Schicksalsgöttin *Urðr*, und die Norne wird im alten Liede von der Hunnenschlacht berufen (S. 27) —, hier ist vielmehr sachlich ausgesagt, daß sie „geschieht“. Auch der „waltende“ Gott hindert sie nicht. Es ist das uralte, zumal aus der Homerischen Dichtung wohlbekannte Nebeneinander von Göttern und Schicksal. Die Götter sind unzulänglich, sie lassen trotz alles Bittens, Opferns, Vertrauens im Stich, besonders in Todesnot; also ist das Schicksal mächtiger. Aber wenn es aus dem baren Etwas zu einem göttlichen Wesen gestaltet wird, beginnt das Spiel von neuem mit der Frage, wer diese Göttin lenke. Es ist wie mit unsrer „Vor-

sehung‘, die doch ein Jemand haben muß. Der Mann, nämlich der dieser Heldendichtungen, weiß, daß das Schicksal nicht zu lenken oder zu erbitten ist; er glaubt nicht, er weiß fester als der Glaubende es auch in seinem Notruf von Gott weiß, daß es da ist und ihn erwartet. Das ist ein Glaube aus nicht weichzuredender Wahrheitsliebe. Ihn erringt und sein Preis ist die Erziehung zu heldischer Ehre, die sich aber erst in stolzem Todestrotze bewähren und also die Welt nur tragisch sehen kann. Hildebrand bricht in der Not seines Herzens noch einmal zu einem waltenden Gott aus, aber der Schlag des Sohnes reißt ihn in das tragische Heldenamt zurück.

Was sollen wir zum Schluß noch sagen zum Preise dieses Werkes? Vor allem von dem tiefen Kunstverstände, der — wir wissen bei unsren Altvordern nie, wieweit unbewußt, wie weit bewußt — dies ungeheure Menschenschicksal mitsamt seiner Vorgeschichte nicht nur in vielleicht achtzig Verse, sondern in eine einzige Szene zusammenzwingt, indem er den Dichter selbst oder den Vater oder den Sohn mitteilen oder aber geschehen läßt, was und wie wir es wissen sollen, ohne daß doch die Helden aus ihrem Dunkel zu einander finden. Der Dichter spricht gehalten, aber ohne Wehmutklang, in strengen Kunstformen; seine Gestalten freier sich entwickelnd und im Gegenspiel rasch steigernd, die Umwelt kaum noch erkennend, aber doch gebändigt von der festen Formel des Redewechsels, der kein Überschreien der Streitenden zuläßt, bis das langdräuende Schicksal schmetternd auf ihren Kampf herabstürzt. Das ist eine Geschlossenheit gedrängter Fülle, in der das Einzelne seinen sichern und zugleich bescheidensten Platz hat und doch die Leidenschaft in der Freiheit dieser Verse aufbranden und abebben darf. Ein Ineinander von Rundung und Größe, wie es der in unsrer Welt immer unweise Fremde vielleicht einem der Unsern nicht zugetraut hätte, wie es auch kaum je wieder einem der Unsern gegückt ist.